

COLORES, LUZ Y SOMBRAS
Los derechos de la naturaleza en la pintura ecuatoriana

COLORS, LIGHT AND SHADOWS
The Rights of Nature in Ecuadorian Painting

CORES, LUZ E SOMBRAS
Os direitos da natureza na pintura equatoriana

*Viviana Morales Naranjo**

Recibido: 27/IX/2023
Aceptado: 09/XII/2023

Resumen

En el siglo XIX las tendencias pictóricas europeas recurrieron al paisajismo romántico como medio para implantar en el imaginario social ecuatoriano tanto la belleza del paisaje como la ubicación, forma y utilidad de los recursos naturales. Más tarde, en los siglos XX y XXI, varios pintores ecuatorianos sustituyeron el estilo romántico por el arte indigenista que visibiliza las injusticias vividas por los colectivos humanos excluidos y las relaciones no antropocéntricas que mantienen los pueblos indígenas y campesinos con sus territorios biodiversos. Este artículo desarrolla el significado de la pintura ecuatoriana con enfoque intercultural y evidencia que ciertos artistas recurren al pincel y a las acuarelas para reivindicar que la naturaleza no es una mercancía, sino un sujeto con derechos.

Palabras clave: Romanticismo; Indigenismo; Pintura intercultural; Paisajismo; Arte militante

Abstract

In the 19th century European pictorial trends turned to romanticlandscaping as a tool to implement, in the Ecuadorian social imagination, both the beauty of the landscape and the location, form and usefulness of natural resources. Later, in the 20th and 21st centuries, several Ecuadorian painters replaced the romantic style with indigenous art that makes visible the injustices experienced by excluded human groups and the non-anthropocentric relationships that indigenous

and peasant peoples maintain with their biodiverse territories. This article develops the meaning of Ecuadorian painting with an intercultural approach and shows that certain artists resort to the paintbrush and watercolors to claim that nature is not an object but a subject with rights.

Keywords: Romanticism; Indigenism; Intercultural painting; Landscaping; Militant art

Resumo

No século XIX, as tendências pictóricas europeias voltaram-se para o paisagismo romântico como forma de implantar tanto a beleza da paisagem como a localização, forma e utilidade dos recursos naturais no imaginário social equatoriano. Mais tarde, nos séculos XX e XXI, vários pintores equatorianos substituíram o estilo romântico pela arte indígena que torna visíveis as injustiças vividas pelos grupos humanos excluídos e as relações não antropocêntricas que os povos indígenas e camponeses mantêm com os seus territórios biodiversos. Este artigo desenvolve o significado da pintura equatoriana com uma abordagem intercultural e mostra que certos artistas recorrem ao pincel e à aquarela para afirmar que a natureza não é uma mercadoria, mas um sujeito de direitos.

Palavras-chave: Romantismo; indigenismo; Pintura intercultural; Paisagismo; Arte militante

* Abogada por la Universidad Central del Ecuador, máster en Derecho Ambiental por la Universidad Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Francia, docente de Derecho Constitucional, Derecho Administrativo y Derecho Ambiental en la Universidad de las Américas y en el Instituto de Altos Estudios Nacionales, Ecuador. Es también investigadora externa de la Universidad de Kassel en el proyecto *Nature as a legal entity*, dirigido por Andreas Fischer-Lescano. ORCID: 0000-0003-1377-7719. Correo electrónico: vivianamoralesnaranjo@outlook.fr.

Cómo citar este artículo: Morales Naranjo, Viviana. 2024. "Colores, luz y sombras. Los derechos de la naturaleza en la pintura ecuatoriana". Revista de estudios jurídicos Cálamo, n.º 20: 98-119.

INTRODUCCIÓN

Las artes prestan a la dominación o a la emancipación lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo visible y lo invisible.

Rancière 2002, 28

Dependiendo del periodo histórico, la naturaleza ha sido percibida, entendida y significada de diversas maneras. Una de las formas de representar artísticamente a la naturaleza es a través de la pintura paisajística. El paisaje, entendido como un constructo cultural, es permanentemente creado, recreado, evocado e imaginado en el arte (Eljuri 2012). En efecto, dependiendo de cada cultura, periodo histórico, sensibilidad y objetivos que persigue el artista, la pintura paisajística transmite un significado específico. Tal como señala Gainza, “[s]i el paisaje apenas es un paisaje, poco importaría como obra, pero más allá —o además— de su interés como registro social lo que emociona en este es su capacidad de hablarnos en voz baja sobre otras cosas” (Gainza 2011).

En el mundo occidental, la temática paisajística en las obras de arte ha podido apreciarse desde la Edad Antigua. En el Imperio Romano se desarrolló la pintura paisajística a través de cuatro estilos¹: paisaje idílico-sacro (hechos mitológicos donde los bosques sagrados, cavernas y playas aparecen con un carácter solemne y misterioso), paisaje campesino (vistas campestres y aldeanos cazando, pescando y trabajando), paisaje urbano (ciudades que se construyen en medio de la naturaleza) y paisaje de exteriores (decoración de patios y jardines de las casas patricias)².

Más tarde, durante la época medieval, las pinturas que representaban la naturaleza tuvieron por finalidad relatar historias religiosas, como es el caso del fresco *La huida a Egipto*, del pintor italiano Giotto, pintado en 1305, sobre el evangelio de San Mateo que narra la persecución de Herodes a los recién nacidos:

En el siglo XV los miniaturistas —artistas que pintaban diferentes obras en formatos de muy

pequeños— dieron crédito significativo a la representación de la naturaleza y a finales de este siglo los pintores italianos del Renacimiento utilizaban al paisaje como fondo para integrar a sus personajes como protagonistas de las obras. (Valdiviezo 2016, 15)

En definitiva, los contenidos filosóficos, políticos, religiosos y costumbristas fueron los temas que primaron en las pinturas, relegando el paisaje a un segundo plano.

En la Edad Moderna, aparece el racionalismo como principal enfoque de aprendizaje en Occidente. A partir del siglo XVII, filósofos europeos como Descartes afirman que la naturaleza está formada por materia en movimiento, y que la única ciencia que puede explicarla es la geometría (Prieto 2013). Entonces, se propone conocer, medir y dominar la naturaleza. Asimismo, con la consolidación del racionalismo y el espíritu cientificista, se reduce “todo conocimiento al modelo de las ciencias de la naturaleza y confianza ilimitada en la posibilidad de obtener soluciones científicas para todos los problemas humanos” (Jaramillo 1974, 158). Así, se empieza a crear conocimiento a partir de una construcción sistemática, metódica y razonada del mismo (Acuña 2021). Adicionalmente, la modernidad consolida el antropocentrismo entendido como una forma de vida completa, un conjunto de hábitos, lógicas, ritmos, economías y prácticas encarnadas que refuerzan la noción de que los seres humanos completos tienen más valor que otros seres (Calarco 2014). Tanto el racionalismo como el antropocentrismo promueven la consolidación de la era industrial caracterizada por la explotación de recursos naturales y su conversión en mercancía para el beneficio del ser humano.

¹ Ver: <https://casarompruebaticum.wordpress.com/tag/pintura-mural/>.

² Ibid.

En contraposición a las teorías mencionadas, a partir del siglo XVIII, emerge una pugna artística entre el paisajismo científico-positivista, encaminado a describir, medir y explotar la naturaleza, y el paisajismo romántico, cuyo objetivo es contemplar la naturaleza y conservarla para el deleite humano. Esa pugna artística se trasladó a América; por ejemplo, a la Escuela de Arte ecuatoriana que, a partir del siglo XIX, empezó a desarrollar, simultáneamente, el género romántico y el género científico en la pintura.

Con base en lo expuesto, esta investigación pretende responder a la siguiente interrogante: ¿Cuál es la interpretación ética y política que se puede extraer de las pinturas de ciertos artistas ecuatorianos de los siglos XIX, XX y XXI? Para responder esta pregunta debemos tener presente que los retratos de la naturaleza tienen diversas narrativas: una narrativa científica (levantar cartografías del terreno, estudiar el clima o la conformación geológica), una narrativa costumbrista (ver la forma en que los habitantes se relacionan con los territorios en los que habitan), una narrativa económica (ver la capacidad

productiva del territorio a partir del inventario y avalúo de los recursos naturales), una narrativa de un suceso específico en la cual el medio ambiente es visto solo como telón de fondo de una trama principal, y/o una narrativa biocéntrica y ecocéntrica que promueve el valor intrínseco de la naturaleza como un verdadero sujeto de derechos y la protección y reparación de los ciclos vitales y procesos evolutivos de la Tierra.

A fin de determinar la narrativa que encierran las pinturas ecuatorianas, en este artículo se analizan los lienzos y murales de ciertos artistas ecuatorianos en el periodo que comprende los siglos XIX a XXI. Esta revisión nos permitirá ver el cambio epistémico, político y sensorial en la forma en que el artista concibe y representa la naturaleza en Ecuador. Por cuestiones metodológicas, esta investigación se divide en dos partes: 1) La pintura romántica del siglo XIX y sus limitaciones para entender la naturaleza como sujeto de derechos, y 2) El arte indigenista del siglo XX y XXI como entrada a la comprensión de la naturaleza como sujeto de derechos.

LA PINTURA ROMÁNTICA DEL SIGLO XIX Y SUS LIMITACIONES PARA ENTENDER LA NATURALEZA COMO SUJETO DE DERECHOS

Los primeros rasgos del paisajismo ecuatoriano se encuentran en las obras de arte del siglo XVI; por ejemplo, en el óleo de Miguel de Santiago titulado *La procesión durante la sequía de 1621*. El artista quiteño no tenía por fin representar un paisaje de Quito, sino un hecho religioso: la procesión de la Virgen de Guápulo, para pedir que llueva en la Real Audiencia de Quito tras un periodo de larga sequía. Como elementos de la naturaleza, se aprecian en el fondo de cuadro el volcán

“Pichincha y probablemente el Atacazo en el fondo, con un resplandor rojo del sol ecuatorial que calcina; el Panecillo, San Juan y el Itchimbía son las lomas que encierran un triángulo donde se encuentra Quito [...]. A más de la representación del milagro, Miguel de Santiago esbozó

la topografía de la entrada norte de Quito, que hoy corresponde al parque de la Alameda. [...] Miguel de Santiago se adelantó a la pintura de paisaje local [...] rompiendo los cánones de la representación pictórica convencional”. (Del Pino 2021, 56)

El cuadro del artista quiteño deja ver la grandeza de la naturaleza frente al ser humano, lo que responde a la realidad del siglo XVII, porque tal como señala Bustamante, “en la época colonial, la densidad demográfica [...] giraba en torno a los tres habitantes por kilómetro cuadrado” (2016, 184). Aunque el paisajismo puede apreciarse de forma residual en la pintura de los artistas de la Real Audiencia de Quito, las temáticas principales que se plasmaron en los óleos de estilo barroco³ del siglo

3 El barroco se caracteriza, entre otros aspectos, por las composiciones asimétricas y atectónicas (la figura principal no tiene por qué situarse en el centro creando simetría a su alrededor) y por el movimiento (las formas retorcidas, diagonales, atectónicas, los escorzos que refuerzan la sensación de vida en las obras) (Hodge 2022).

XVII y XVIII fueron la religión y las costumbres de los habitantes, siendo los paisajes un elemento secundario de las pinturas. Este aspecto residual de la naturaleza en las obras pictóricas dio un giro por la influencia del romanticismo, movimiento artístico romántico europeo que surgió a finales del siglo XVIII y que llegó a Ecuador en el siglo XIX.

Para contextualizar la llegada del romanticismo a Ecuador se debe entender lo ocurrido a finales del siglo XVIII en Gran Bretaña y Alemania, cuando se empiezan a desarrollar los primeros criterios románticos en pintores como Caspar David Friedrich, John Constable y William Turner. A diferencia de lo que ocurrió en épocas previas, en el siglo XVIII, los artistas europeos buscaban que la representación del paisaje supere en todos los aspectos la presencia del ser humano (Valdiviezo 2016). Partían de una premisa panteísta en la cual la naturaleza es entendida como la máxima creación de Dios. El romanticismo perseguía desplazar la razón a favor del sentimiento y promover una reconciliación entre el mundo terrenal y el celestial. Esta corriente artística surgió como una crítica a los paisajes neoclásicos, que se caracterizaban por un estilo ordenado de la naturaleza donde el medio natural era el escenario que está supeditado al hombre. Por un lado, para los artistas neoclásicos, una ruina, una montaña, un atardecer o un huracán evocan solo fenómenos orográficos o climatológicos, pero no estados de la subjetividad del artista⁴. Por otro lado, los románticos buscan una glorificación de las emociones por encima de la lógica y de la intuición sobre el intelecto (Hodge 2022).

El cambio del neoclasicismo hacia el romanticismo es denominado por Kenneth Clark como la rebelión romántica (1990). El paisaje fue el género pictórico predilecto del romanticismo caracterizado por lo pintoresco, es decir, lo vivo y colorido, lo irregular, lo asimétrico. “Lo pintoresco se rebela contra la rectitud del clasicismo, buscando lo exótico y lo raro. Se busca el contraste de luces y sombras, lo abrupto del terreno, la vegetación, etc.”⁵ Asimismo, a diferencia de lo que caracterizaba al

arte costumbrista, en el romanticismo, el ser humano ya no es el protagonista de la pintura, sino la naturaleza. Se buscan metáforas a través de la representación del paisaje para transmitir las emociones humanas.

El romanticismo no se enclaustró en Europa, sino que se difundió en las colonias americanas. Por ejemplo, en los Estados Unidos de Norteamérica, se formó la Escuela de Pintura del Río Hudson, de la que fueron parte artistas como Church y Bierstadt; sus obras se caracterizan por la representación exagerada de la belleza de los territorios estadounidenses (Calvo 2020). Church no concebía a la naturaleza como hostil al ser humano, sino como imagen del paraíso (Leonhardt 2008).

Este artista de la Escuela del Río Hudson visitó Ecuador en dos ocasiones (1853 y 1857) y creó una amistad con el pintor ecuatoriano Rafael Salas (al que nos referiremos más adelante), enseñándole las concepciones de la estética romántica y su aplicación mediante la técnica artística de la pintura de paisaje (Puig 2018). José Navarro relata el encuentro entre Church y Salas:

Después de su sesión diaria de pintar al aire libre, paisajes ecuatorianos –los volcanes principalmente– que tanto le llamaban la atención a Frederic Church por su belleza y luminosidad, conversaba con Rafael Salas de lo que había visto y, absorto, comentaba el cuadro que había hecho. Poco a poco le fue inculcando el amor al paisaje, admirado de que un artista como él, no hubiera jamás pensado en ser paisajista, en un país tan bello como Ecuador. Salas lo comprendió y decidió abordar este tema. (1991, 204)

Una de las obras maestras que produjo Church después de su visita a Ecuador es el *El Corazón de los Andes*, de 1859. El cuadro se vendió, en ese entonces, “por 10.000 dólares, siendo el precio más alto jamás pagado por una obra de arte por un artista estadounidense vivo en ese momento”⁶.

4 Ver: “La naturaleza y el romanticismo: el bosque”, publicado en el blog *Las hojas del bosque* el 3 de mayo de 2015. Acceso el 5 de agosto de 2023. <https://lashedelbosque.blogspot.com/2015/05/la-naturaleza-y-el-romanticismo-el.html>

5 Ibid.

6 Ver: “La Escuela del Río Hudson: el primer movimiento artístico estadounidense”, artículo publicado por Regina Sienna el 1 de febrero de 2021 en la página *My modern met*. Acceso el 30 de agosto de 2023. <https://mymodernmet.com/es/escuela-rio-hudson/>

Imagen 1: *El corazón de los Andes*, Frederic Church, 1859



Fuente: The MET⁷

Frederic Church era un seguidor del trabajo de Alexander von Humboldt, quien estuvo en Quito en 1801, durante seis meses, y, tras su viaje por Sudamérica, señaló que los artistas debían viajar por donde abundan las palmeras, los helechos y los cactus, las montañas, nevados y volcanes, a la cadena montañosa de los Andes en búsqueda de lo monumental (Von Humboldt 1810). En el *Atlas* creado por Humboldt, publicado en 1810, constan los volcanes ecuatorianos, “desde el Cayambe hasta el Chimborazo. También, se pueden apreciar algunos monumentos cañaris e incas en las provincias de Cotopaxi, Cañar y Azuay, un puente a cordel sobre el río Penipe y una balsa guayaquileña” (Kennedy-Troya 2005, 20).

El barón Von Humboldt señaló que “el hombre se enaltece observando la naturaleza, ella inspira valor y fortaleza ética y lleva al hombre a emprender tareas necesarias y nobles para humanizar a la sociedad como lugar estético de su realización” (Leonhardt 2008, 29). Las investigaciones de Humboldt inspiraron el desarrollo de la ciencia⁸ y el arte. Por ejemplo, Simón Bolívar conoció el Chimborazo a través de los trabajos del investigador alemán, lo que lo llevó a escribir en 1822 el poema sobre el Chimborazo titulado “Mi delirio” (Kennedy-Troya 2005, 43).

Los estudios de Humboldt motivaron a los aventureros europeos a viajar al nuevo continente. Como señala Kennedy-Troya, los viajeros querían descubrir en países como Ecuador la conformación de la corteza terrestre, y no sólo describirla, como lo haría Humboldt, sino también “conocerla por razones económicas: localización y formas de extracción de minerales metálicos y no metálicos” (2005, 43).

En esa misma línea, Mathias Leonhardt sostiene que desde Europa llegaron varios viajeros para conocer, coleccionar, explorar posibilidades de colonización, promover prospecciones mineras o explotar productos tropicales (2008). Estas afirmaciones reafirman que América era vista como el lugar del que se pueden obtener recursos naturales para el beneficio, no sólo de la Corona Española, sino de todo aquel que veía al continente como una fuente de generación de riqueza a partir de la explotación de la naturaleza.

Los pintores ecuatorianos adoptaron en sus lienzos el estilo romántico europeo. Como señaló el autor conservador Juan León Mera (autor del himno Nacional del Ecuador), “una obra artística solo podría ser alcanzada por sociedades que se encuentren bajo la influencia de la cultura europea, de la cual carecía la producción de

⁷ Imagen de dominio público disponible en: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/10481>. Acceso el 15 de septiembre de 2023.

⁸ Según Bustamante, los textos de Humboldt son una muestra del programa del romanticismo científico llevado a cierto grado de ejecución y una forma de organizar el mundo del paisaje, de la estética, incluido el lugar del ser humano. De hecho, Charles Darwin tuvo en Humboldt una fuente de inspiración, cuyos textos fueron constantemente admirados durante la primera parte de su viaje a América (2016, 150).

arte ecuatoriano [...]. Los salvajes casi no tienen artes, o las tienen rudimentarias” (Carrera 2021, 15). Esta afirmación colonialista evidencia un rechazo al nivel cultural de los artistas ecuatorianos por considerarlos artísticamente salvajes. De hecho, en 1873, Juan León Mera publicó el poema “El genio de los Andes. Canto a los ilustres viajeros MM W. Reiss y A. Stübel, con motivo de su ascensión al Cotopaxi y al Tungurahua”, donde el poeta hizo alusión a la derrota de la naturaleza frente a la llegada de los científicos europeos a Ecuador.

La llegada del periodo romántico a Ecuador ocurrió en 1870, a partir de la visita científica del geólogo y vulcanólogo Alphons Stübel y del naturalista Wilhelm Reiss. Motivados por las investigaciones previas de Humboldt, los dos alemanes tenían como objetivo iniciar una expedición por los Andes ecuatorianos, para lo cual estaban en la búsqueda de un ilustrador de paisajes que los acompañe en su travesía y reproduzca la naturaleza ecuatoriana, principalmente, los volcanes. Por intermedio del presidente de la época, Gabriel García Moreno, los científicos contrataron al pintor ibarriense Rafael Troya para que los acompañe en su viaje que duró cuatro años, desde 1870 hasta 1874 (Puig 2018). No se puede perder de vista que, durante su expedición, Stübel y Reiss ejercieron prácticas colonialistas abusivas apoyadas por el gobierno de turno⁹. De hecho, al tiempo que García Moreno apoyaba la consolidación del arte y la ciencia¹⁰ en Ecuador, también promovió la creación de normas discriminatorias¹¹. El progreso de Ecuador fue el fundamento ideológico de la geopolítica colonialista de la época. Cabe aclarar que Stübel no buscaba un retratista de la pintura romántica, sino de la pintura científica descriptiva que represente fielmente el aire, el agua, los peñascos, los árboles y, por supuesto, los volcanes. Stübel y Reiss tenían el espíritu de reconstrucción, progreso y exploración, muy propios de la Alemania de la segunda mitad del siglo XVIII (Kennedy-Troya 1998). Stübel recuerda su experiencia con Troya:

Al principio lo dejé comenzar copiando algunos de mis bosquejos a color y luego le permití prepararlos cromáticamente según el dictado directo de la naturaleza. Después de pocos intentos bastó para que despertara en él el entendimiento de la naturaleza, un buen ojo y la capacidad para copiar la perspectiva y el color apoyaban su técnica y entrenado pincel. (Kennedy-Troya 1999, 34)

La relación entre ciencia y arte es innegable en este periodo. La botánica, la vulcanología y la zoología recurrieron a la ilustración científica para representar y generar conocimiento, al tiempo que la pintura romántica “buscaba expresar una serie de sentimientos profundos, nobles y del drama de enfrentarse al universo” (Fernández 2017, 54). De hecho, hay que recordar que, durante su estancia en Ecuador, Stübel estuvo en contacto y contó con el apoyo del presidente García Moreno, quien buscaba la industrialización del país recurriendo a varias estrategias, como el arte, a través de la cual se buscó fortalecer la identidad nacional por medio del conocimiento y apropiación de los paisajes ecuatorianos¹². Así, García Moreno buscaba consolidar un arte al servicio de su proyecto político modernizador. Al tiempo que se visibilizaba la grandeza de los volcanes, ríos y bosques ecuatorianos, García Moreno apoyó a las órdenes religiosas, como los jesuitas, para evangelizar a las poblaciones indígenas de la Amazonía y ‘civilizar’ estos territorios (Kennedy-Troya 1999). A diferencia de los fines que perseguía el arte promovido por García Moreno, el romanticismo era crítico de la idea de progreso:

Los románticos también son críticos de la tecnología y la urbanización. El Romanticismo está evidentemente ligado a la nostalgia, la rebeldía, la inconformidad, la crítica y el sentimiento de incompreensión de quienes se muestran más sensibles hacia la belleza y la sabiduría, rehuendo

⁹ Los alemanes ascendieron a las cumbres nevadas con la ayuda de guías y peones cargadores; la insubordinación era castigada con azotes o el confinamiento de tres días, y el revólver era el arma para mantener controlada a la gente (Kennedy-Troya 1999).

¹⁰ Durante la presidencia de García Moreno, Teodoro Wolf (botánico alemán) organizó la primera expedición científica ecuatoriana a las islas Galápagos (Bustamante 2016, 2010).

¹¹ García Moreno expidió la Constitución de 1869, conocida como la Carta Negra, que señalaba que, entre otras cosas, para ser ecuatoriano era necesario tener 21 años, saber leer y escribir y, como condición *sine qua non*, practicar la religión católica.

¹² La visita de Stübel fue un hecho público, directamente publicitado por el presidente García Moreno. Las “cartas en las que Reiss y Stübel describían sus hazañas al presidente fueron publicadas en el periódico oficial, inspirando así a una amplia audiencia que se contagió de este optimismo”. Ver: “La Escuela del Río Hudson: el primer movimiento artístico estadounidense”, artículo publicado por Regina Sienra el 1 de febrero de 2021 en la página *My Modern Met*. Acceso el 30 de agosto de 2023. <https://mymodernmet.com/es/escuela-rio-hudson/>

de la ajetreada vida urbano-industrial [...]. El Romanticismo rehuyó de la idea optimista de progreso económico y del desarrollo científico tecnológico. (López s/f., 1)

Desperthes, el autor francés en el que se inspiró Troya para poder realizar sus óleos, diferenciaba entre dos tipos de paisajismo: la representación fiel de la naturaleza y aquella en la que el pintor la excita o embellece con todo lo ideal que el gusto y el arte pueden inspirar (Deperthes 2009). En efecto, Troya representó la naturaleza a través de la conjugación de dos estilos: el romántico europeo y el realismo impuesto por la Ilustración científica. Se trata de una amalgama a la que se puede denominar paisajismo científico-romántico porque, como señala Kennedy-Troya, “unos artistas se entregaban a la naturaleza como a la amante virgen, otros en cambio, se decidirían por una naturaleza objeto de estudio científico, comprobable, metódico y racional. Ambas no podían estar separadas.” (1998, 90).

Troya se convirtió en un paisajista de la *peinture de plein air* o *sur le motif*, al estilo de los pintores

impresionistas franceses¹³, a pesar de que pintar al aire libre no era una práctica usual en Ecuador¹⁴. Al final de la expedición, Troya entregó a Stübel 66 óleos de paisajes. Estas obras de arte, que reflejaban la fusión entre la pintura romántica y la pintura científica, fueron sacadas del país por Stübel hacia Leipzig-Alemania para exhibirlas en exposiciones. Más tarde, los óleos fueron destruidos durante la segunda guerra mundial, perdiéndose gran parte de la producción paisajística de Troya. En sus pinturas, el pintor ibarreño plasmó los contenidos de las categorías de lo pintoresco (diversidad, variedad, movimiento, etc.) y lo sublime (lo Absoluto y/o Dios, lo Infinito, etc.). En la obra de Troya se evidencia una

peculiar luminosidad del amanecer, normalmente en una diagonal descendiente que recorre a las obras de un extremo a otro, procurando así fuertes contrastes visuales de nitidez y/o visibilidad más o menos remarcada en determinadas zonas de la obra –claroscuros–, al tiempo que dota de especial singularidad y presencialidad a las formas representadas. (Puig 2018, 419)

Imagen 2: *Cotopaxi (Vista de la Cordillera Oriental desde Tiopullo)*, Rafael Troya, 1874



Fuente: Picturing the Americas¹⁵

13 La pintura impresionista busca plasmar la luz y el instante, sin importar demasiado la identidad de aquello que la proyectaba. Las cosas no se definen, sino que se pinta la impresión visual de estas cosas. Los impresionistas se centraron en la pintura al aire libre, buscando plasmar el cambio de la luminosidad, el instante (Calvo s/f., 1).

14 Se creía que un buen pintor era aquel que había copiado a los clásicos y adquirido de este modo destreza. Por ejemplo, Ernest Charton cuenta que, en su visita al taller de Antonio Salas, los jóvenes pintores copian minúsculos grabados europeos y los transforman en grandes cuadros (Leonhardt 2008).

15 Imagen de dominio público disponible en: <https://picturingtheamericas.org/painting/cotopaxi-vista-de-la-cordillera-oriental-desde-tiopullo-view-of-the-oriental-mountain-range-from-tiopullo/?lang=es>. Acceso el 1 de septiembre de 2023.

Después de terminar su trabajo con Stubel, Troya incluyó en sus obras posteriores, personajes nativos de pequeñas dimensiones, inmensos como parte del paisaje (Kennedy-Troya 1998). Volcanes y lagos continuaron siendo los protagonistas de la obra de Troya, pero se añadieron personajes lugareños, sus chozas y sus animales. Se puede notar cierto aire costumbrista en la pintura de Troya, porque ilustra, de manera vaga, el comportamiento del indígena en su entorno o de la cultura mestiza. A veces se ven chozas nativas (arquitectura popular) con el fin de corroborar la presencia del hombre en el paisaje (Kennedy-Troya 1999, 50). En esa misma línea, Sánchez (2021) sostiene que en el arte paisajístico de inicios de siglo XX se cargó la simbología de la nación. “Por esta razón, las personas que habitaban estos espacios no eran más que sencillos elementos de contexto; es decir, partes de una composición, no sus protagonistas, como sí lo serían el Chimborazo, el Pichincha o el río Guayas” (Sánchez de Ávila 2021, 32).

Los pintores románticos del siglo XIX conjugan ciencia y arte. El artista retorna a los elementos naturales, a veces por vía directa científica, en otras ocasiones, a petición directa del científico que necesita ilustrar su obra; pero, en vez de dominarla, el artista penetró en la naturaleza siendo, en ocasiones, devorado, extasiado, aterrorizado, mientras que, en otras, se convirtió en el paraíso terrenal y se interpuso lo pintoresco (Kennedy-Troya 1999). En el siglo XIX el romanticismo caló profundo en los pinceles de los artistas ecuatorianos como un desarrollo natural del barroquismo del siglo anterior (Kennedy-Troya 1998). A más de Troya, otro de los pintores ecuatorianos que trabajó en el paisajismo, aunque de forma residual, fue Joaquín Pinto, quien se dedicó principalmente al trabajo costumbrista. Pinto trabajó con sus acuarelas y óleos para ilustrar las investigaciones del jesuita Federico González Suárez en su estudio sobre las etnias del país; y, por otro lado, como ilustrador del biólogo francés Auguste Cousin, quien investigó sobre

la malacología (estudio de moluscos) en Ecuador (Kennedy-Troya 1998). Sus trabajos reflejaban la arquitectura popular, principalmente urbana, del Quito de inicios del siglo XX, en lápiz, acuarela y óleo¹⁶. Por otro lado, Luis A. Martínez, autor de la novela *A la Costa*, y Luis Moscoso¹⁷ también crearon cuadros paisajistas, como *El Réquiem*, de 1908, en el que se evidencia la influencia del romanticismo alemán de pintores como Caspar David Friedrich. Este último refleja en sus obras lo sublime de las fuerzas de la naturaleza: tormentas, nieblas, vientos, lluvias y nieves, como medio para mostrar las emociones del pintor¹⁸. La obra *El réquiem* simula “una lápida fúnebre con las iniciales del pintor [L.A.M.] en la soledad andina; detrás, una caída del sol en medio de masas de niebla espesa” (Kennedy-Troya 2015, 43). Martínez señaló “soy profundamente naturalista y pinto la naturaleza como es [...]. El paisaje no debe ser solo una obra de arte, sino un documento pictórico-científico” (1994, 69).

Por último, no se puede perder de vista la relación entre el arte romántico y la creación de normas jurídicas de protección de la naturaleza. Por ejemplo, en el siglo XIX, el bosque francés de *Fontainebleau* fue protegido gracias a la campaña de los artistas paisajistas de la Escuela de Barbizon, liderados por el pintor Théodore Rousseau. Ellos exigían que las empresas madereras no siembren pinos en la zona, para evitar que los paisajes se distorsionen. El decreto imperial francés de 13 de abril de 1861 creó las reservas artísticas, con una extensión de 1097 hectáreas en la zona del bosque de *Fontainebleau*. Asimismo, en los Estados Unidos de América, en el año de 1868, el pintor de la Escuela de Hudson, Albert Bierstadt, pintó el valle de Yosemite, solo cuatro años después de que este fuera declarado Parque Nacional en 1864¹⁹. Sus lienzos se llevaron de gira por grandes ciudades del país, lo que permitió que sus habitantes pudieran crear una narrativa de pertenencia a los territorios colonizados por los ingleses.

16 Véase por ejemplo el cuadro de *Vista panorámica de Quito desde El Placer*, de 1903.

17 Véase la obra *Niebla*, de 1961.

18 Véase, por ejemplo, la obra *Caminante sobre un mar de nubes*, de 1818.

19 En Estados Unidos nace la fórmula del parque nacional concebida expresamente para evitar la irrupción del uso humano en ciertos paisajes (Bustamante, 2016).

Imagen 3: Valle de Yosemite, Albert Bierstadt, 1868



Fuente: Picturing the Americas²⁰

Los paisajes de los Estados Unidos de Norteamérica, lejos de narrar los enfrentamientos, masacres y desplazamientos que se produjeron entre pueblos nativos y colonizadores para poder apropiarse de estos territorios, representaban la belleza de los valles, los ríos, los bosques y las montañas de una forma dramática propia del romanticismo. Así, el movimiento artístico romántico promovió la visión conservacionista de la naturaleza.

El conservacionismo se originó hacia fines del siglo XIX en Europa, con el establecimiento de organizaciones que buscaban proteger la fauna silvestre y preservar los sitios biodiversos para el deleite de los seres humanos (Russell 1994). Esta visión a la que Martínez Allier denomina “El culto de la vida silvestre,” se enfoca en la preservación inmaculada del mundo natural por razones tales como “la valoración científica, la admiración estética del paisaje, e, incluso, la expectativa de usos futuros de los recursos” (Martínez Allier 2004, 16-17).

En lo referente a las normas ecuatorianas que promovieron la conservación de áreas ricas en biodiversidad, el primer registro de protección jurídica se produce 70 años después que en Estados Unidos. En efecto, en 1936, las islas Galápagos fueron declaradas zona reservada, por decreto presidencial de Federico Páez, bajo el siguiente argumento:

Que existe el peligro de que llegue a extinguirse totalmente la Fauna del Archipiélago de Colón, a causa de las depredaciones cometidas por viajeros y turistas inescrupulosos;

Que esto constituiría una pérdida irreparable para la Ciencia;

Que es urgente el dictar los medios más convenientes para conservar y aumentar dicha Fauna;

Que incumbe al Gobierno crear las condiciones favorables para el estudio detenido y rigurosamente científico de todo lo relacionado con la Climatología, Fauna, Flora, Geología y Oceanografía en las islas que forman el Archipiélago, así como de la Biología de los animales marinos y terrestres; [...]. (Decreto Supremo 31, Registro Oficial 189, 1936)

Sin embargo, esta declaración no contó con asignaciones presupuestarias ni mecanismos de ejecución. En 1971, el presidente Velasco Ibarra estableció las categorías del sistema de áreas protegidas bajo el argumento de su utilidad para la ciencia y el turismo, lo que deja ver que el paisaje era visto por el gobierno como forma de fomentar la llegada de turistas a Ecuador. La declaración de la segunda área protegida, la Reserva Geobotánica del Pululahua, se llevó a cabo 30 años después, el 28 de enero de 1966; pero su primer plan de manejo se formuló en 1990 (Bustamante 2016).

²⁰ Imagen de dominio público disponible en: <https://picturingtheamericas.org/painting/yosemite-valley/?lang=es>. Acceso el 28 de agosto de 2023.

De este apartado se concluye que las pinturas paisajísticas del siglo XVIII y XIX no se ocuparon de visibilizar las relaciones que existen entre los pueblos que habitan estas áreas llenas de biodiversidad y el rol que cumple cada especie, humana y no humana, dentro de los ecosistemas. Asimismo, las personas retratadas en los cuadros románticos no evidenciaban las relaciones

socio-ecológicas, sino que, como señala Rocha, “la pintura romántica solo se otorgaba un valor decorativo del indio y de su indumentaria” (2016, 1). Esta concepción romántica y conservacionista de la naturaleza transitará hacia un nuevo enfoque durante el siglo XX y XXI con la llegada de la pintura intercultural con enfoque biocéntrico y ecocéntrico en Ecuador.

EL ARTE INDIGENISTA DEL SIGLO XX Y XXI COMO ENTRADA A LA COMPRENSIÓN DE LA NATURALEZA COMO SUJETO DE DERECHOS

La pintura descriptiva acerca de las costumbres indígenas tiene su antecedente en el ensayo de Federico González Suárez sobre un estudio etnográfico de los pueblos del Cañar y de los pueblos del Carchi e Imbabura, acompañado de un atlas de dibujos y acuarelas de vestigios arqueológicos pintadas por Joaquín Pinto, donde se describe la filiación del indígena actual con el del pasado (González Suárez 1901). En el siglo XX apareció una nueva impronta en el arte ecuatoriano, marcado por la consolidación del arte indigenista en Ecuador, Perú, Bolivia y México, con el fin de reivindicar a las comunidades nativas y revalorizar socialmente sus tradiciones culturales. Este tipo de arte fue desarrollado en Ecuador por artistas mestizos de clase media, como Eduardo Kingman o Camilo Egas, y por artistas indígenas como Oswaldo Guayasamín. El indigenismo se convirtió en una herramienta para cambiar el *statu quo* del arte ecuatoriano que se había limitado a ilustrar los paisajes y, en medio de estos, a los indígenas exhibidos como postal turística para comercializar en el extranjero.

En la década de 1930 la plástica se sumó al discurso de denuncia social por la explotación a los indígenas, campesinos y trabajadores. La pintura indigenista promovió no sólo la construcción de una identidad ecuatoriana que visibilice la necesidad de reivindicar los derechos de los grupos excluidos en Ecuador, sino también, los estrechos vínculos que estos pueblos mantienen con la naturaleza. Por ello, para comprender la pintura indigenista se requiere partir de un enfoque intercultural. La interculturalidad es “el reconocimiento

radical de las diversas identidades, que poseen distintas relaciones intersubjetivas posibles, para construir discursos y diálogos democráticos con las voces de los excluidos” (Rodríguez y Morales 2020, 103).

El enfoque intercultural rompe con la historia hegemónica de una cultura dominante –por ejemplo, el arte europeo– y otras subordinadas –el arte nacional– y, de esa manera, reforzar las identidades tradicionalmente excluidas para construir, tanto en la vida cotidiana como en las instituciones sociales, un convivir de respeto y legitimidad entre todos los grupos de la sociedad. (Walsh 2009, 125)

Mirar el arte bajo un enfoque intercultural nos permite entender que la cultura hegemónica que concibe a la naturaleza como una mercancía o como un simple paisaje para el disfrute del ser humano no es la única ontología existente. El arte indigenista de Egas, Guayasamín y Kingman, dio voz a una realidad olvidada: los vínculos humanos con la Madre Tierra. Camilo Egas, considerado el precursor del indigenismo en la plástica ecuatoriana, se formó como pintor en la Escuela de Bellas Artes en Quito, en la *Accademia delle arti Rom*, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en Madrid, y en la *Académie Colarossi*, de París. En un inicio, Egas puso en escena los rituales religiosos del indígena (el del agua, el del fuego, el de la siembra). La danza del San Juanito, al igual que otros bailes andinos, visibiliza el diálogo entre naturaleza e indígenas²¹.

21 Debido a que la danza del Inti Raymi es guerrera, el ritual de la toma de la plaza es un momento intenso. En la toma de la plaza fluyen los espíritus de la tierra y se enfrentan. “Según nuestros mayores las fuerzas desatadas de la Pacha-mama (AYA) miden sus fuerzas. Así las fuerzas de las vertientes de Pundayo y las Pakchas o cascadas del cerro Mojanda pelean contra las fuerzas de la Cascada de Peguche y el Río Blanco” (Galindo 2022, 148). “Entonces,

Imagen 4: *San Juanito*, Camilo Egas, 1917



Fuente: Rocha 2016²²

Según Delgado, la obra pictórica de los indígenas bailando el San Juanito deja ver su reciprocidad con la naturaleza a través de la danza (2011, 50). La obra le permitió a Egas obtener el puesto de profesor en la Escuela de Bellas Artes en 1917 (Rocha 2016). Trinidad Pérez, haciendo referencia a una obra anónima de 1917, señala que Egas procura dotar a su arte de ese

don de subjetividad ante la naturaleza en la que no ve el paisaje desnudo, sino el alma, el sentido que corre por todo él como una brisa anímica, viviente; y, ante el hombre –sus indios– el residuo de una raza; les siente con las armonías y

el encanto del pasado, de lo que se extingue, con todos sus lastimeros sentires. (Anónimo, en Pérez 2004, 159)

Según Pérez, en sus primeros años de trabajo artístico, Egas promovió un indigenismo modernista donde “el cuerpo de los indígenas es equiparado a la representación del cuerpo que provenía de la tradición clásica europea [...]. El indio es una imagen ideal que no proyecta conflictos ni disputas. Es la imagen del origen y la esencia misma de la nación moderna en construcción” (Pérez 2004, 164). Un ejemplo de la percepción del indio europeizado puede apreciarse en el óleo sobre lienzo *Siembra*, de 1923.

Imagen 5: *Siembra*, Camilo Egas, 1923



Fuente: Revista Mundo Diners²³

el conflicto pudo originarse por una fuerza externa a la del individuo, en la necesidad de retornar a la armonía y el equilibrio entre las fuerzas del cosmos. Este ritual es una zona de encuentro de elementos que vienen de direcciones opuestas pero que son complementarios.” (Ibid.)

22 Imagen de dominio público disponible en: https://www.paralaje.xyz/investigacion_la-nocion-de-vanguardia-a-traves-de-la-recepcion-de-la-obra-de-camilo-egas-1917-1940-2/. Acceso el 3 de septiembre de 2023.

23 Fotografía de la pintura tomada por Víctor Vergara. Imagen disponible en: <https://revistamundodiners.com/mundo-diners-plus/lenguaje-camilo-egas/>. Acceso el 5 de septiembre de 2023

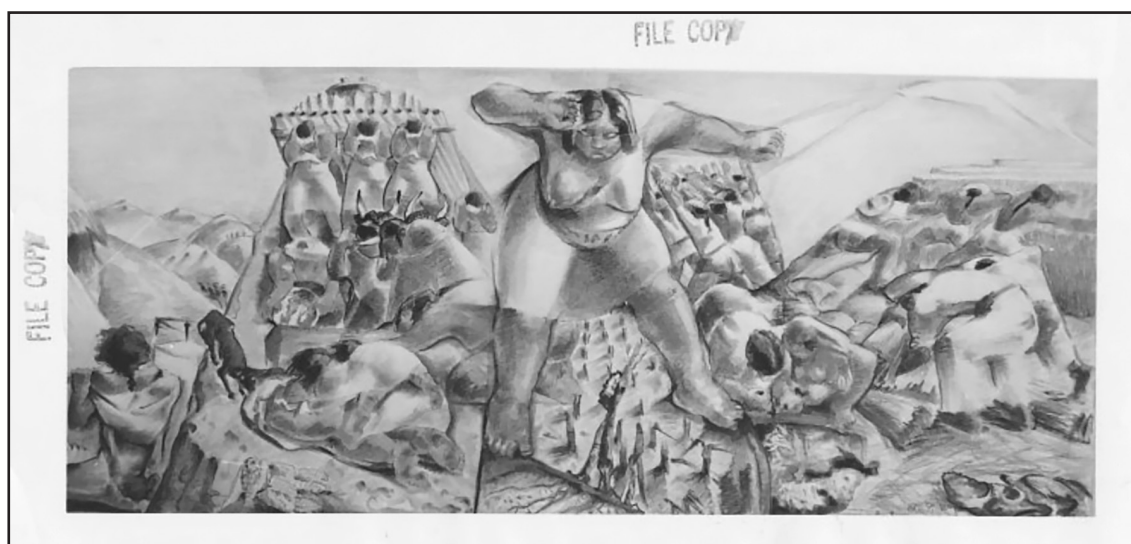
A partir de 1930, y tras conocer a artistas como Picasso durante su estancia en Europa (1923-1926), Egas opta por construir obras donde la figura del indígena se representa con cuerpos volumétricos que cuestionan el *statu quo* impuesto por el arte clásico europeo. Ese es el caso del Mural de denuncia que adornó el pabellón del Ecuador en la Feria Mundial de Nueva York de 1939 y 1940.

La obra fue concebida por Camilo Egas y ejecutada por él junto con Eduardo Kingman y Bolívar Mena Franco. Al estilo del *Guernica*, de Pablo Picasso, Egas aprovechó la coyuntura de una feria internacional para denunciar al mundo un hecho doloroso: las injusticias

vividas por los pueblos indígenas en Ecuador durante sus labores en la tierra.

La figura central es la de una mujer de amplias proporciones con las piernas asentadas en un suelo montañoso, al parecer árido y difícil de cultivar, del que surgen los restos de plantas de maíz, arrancadas luego de la cosecha. Cuatro de ellas, con mazorcas, se perciben en frente, inclinadas como si de abandonadas banderas se tratase. A ambos lados de la mujer aparecen figuras de hombres, mujeres y niños que laboran en el campo. (Barrera 2010, 31)

Imagen 6: Esbozo del mural para el pabellón del Ecuador en la Feria Mundial en Nueva York, Camilo Egas



Fuente: Barrera 2010²⁴

Este mural refleja las duras condiciones en las que laboraba el campesino y el indígena en Ecuador y su subsistencia a través de las labores con la tierra. Este mural provocó que el cónsul de Nueva York de la época (Sixto Durán Ballén) envíe una carta de rechazo por la obra al Ministerio de Relaciones Exteriores de Ecuador. Quienes designaron a Egas como pintor de este mural esperaban que el artista represente una vida

estilizada y/o romántica del Ecuador, objetivo propio del romanticismo, mas no las prácticas de opresión y discriminación hacia ciertos grupos sociales. Como repercusión por su obra, Egas perdió su pasaporte diplomático y su pintura fue demolida en 1941, corriendo la misma suerte del mural *El hombre de la encrucijada*, pintado seis años antes por el muralista mexicano Diego Rivera²⁵.

²⁴ Disponible en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2193/1/05.Barrera-Agarwal-D.pdf>. Acceso el 15 de agosto de 2023. La imagen tomada en el texto de Barrera pertenece al texto *New York World's Fair Records, 1939-1940*, parte de la colección de "Manuscripts and Archives Division", en la Librería Pública de Nueva York, Estados Unidos de Norteamérica.

²⁵ En el mural del pintor comunista aparecían Karl Marx, Friedrich Engels, León Trotsky, Bertram D. Wolf y Lenin. Nelson Rockefeller mandó a borrar el mural ubicado en el vestíbulo del edificio principal del Rockefeller Center en Nueva York. Ver: México desconocido. s/f. "El día que Rockefeller borró un mural de Diego Rivera". Acceso el 1 de septiembre de 2023. <https://www.mexicodesconocido.com.mx/rockefeller-borro-mural-diego-rivera.html>.

Finalmente, el principal exponente del indigenismo ecuatoriano, Oswaldo Guayasamín (el Picasso ecuatoriano) fue hijo de un obrero indígena y se sentía orgulloso de sus raíces, lo que se puede evidenciar en frases como “¡Porque soy indio, carajo!”. Guayasamín fue alumno de la Escuela de Bellas Artes en 1934. En 1948, el pintor fue contratado por la Casa de la Cultura Ecuatoriana para la realización de un mural de la selva ecuatoriana. Para poder cumplir con su encargo, Guayasamín viajó a la provincia de Esmeraldas y al territorio tsáchila con el fin de conocer “ese ecosistema y observar las formas de las plantas, el comportamiento de la luz bajo el dosel arbóreo, y el flujo de energía vital que anima el mundo selvático” (Valdez y Morán 2019, 78). Según Robinson, una de las acompañantes del viaje que hizo Guayasamín en canoa, cuando el pintor regresó de su viaje no pintó el mural que se planteó en un inicio, “sino uno de una temática mucho más discreta, con menos carga política e histórica, más bello, que simplemente tituló *Mural de la Selva*” (Izquierdo

2020, párr. 5). “Esta obra revela que para Guayasamín la selva no es solo un espacio natural, sino principalmente un espacio cultural y escenario de conflicto” (Valdez y Morán 2017, 5).

El cuadro representa el ecosistema selvático donde la acción central es el enfrentamiento entre la serpiente (animal de poder que simboliza la fuerza de la tierra en las mitologías de las culturas ancestrales) y el caballo (especie introducida en América durante la conquista española). De acuerdo con Valdez y Morán, esta escena puede aludir a la relación dicotómica entre civilización y barbarie, cultura y naturaleza, fuerza espiritual y fuerza material. Asimismo, el mural deja ver una representación alegórica de la resistencia de la selva, su naturaleza y sus habitantes, frente a la dominación colonial. Esta obra ha sido calificada como neocubista porque el autor recurre a recursos cromáticos y compositivos que tienden a la geometrización de las formas vegetales (Valdez y Morán 2017).

Imagen 7: *Mural de la selva*, Oswaldo Guayasamín, 1949



Fuente: Casa de las Culturas Benjamín Carrión²⁶

En 1958, Guayasamín produjo un nuevo mural en mosaico veneciano para el Palacio de Carondelet, que ilustra la hazaña española del descubrimiento del río Amazonas. Para contextualizar el significado de esta pintura debemos recordar que, en 1942, con la firma del Protocolo entre Ecuador y Perú, se oficializó una nueva geografía del Ecuador. Así, la obra de Guayasamín

debía promover, en el imaginario social, el derecho de Ecuador al acceso soberano al río. El argumento que el pintor debía plasmar en la obra es que Francisco de Orellana había partido desde Quito a la expedición que lo llevó por primera vez al Amazonas, y promover de esta manera el derecho a recuperar el territorio perdido por el país amazónico a manos del Perú (Valdez y

²⁶ Tomado de la página de la Casa de las Culturas Benjamín Carrión. Acceso el 28 de agosto de 2023. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/oswaldo-guayasamin-calero/>

Morán 2017). Guayasamín desarrolló en su obra “una visión hispanista de la historia a través del lenguaje artístico del indigenismo” (Ibid. 2019, 74). El cuadro del descubrimiento del Amazonas representa un discurso pictórico con “dos posturas políticas enfrentadas en la primera mitad del siglo XX: el hispanismo y el indigenismo” (Ibid., 78). Según Valdez y Morán, el “mural de Guayasamín recrea la versión hispanista del *descubrimiento* del río Amazonas, en la cual se erige a Francisco de Orellana como héroe de la historia” (Ibid.). También se retrata a los indígenas como personajes anónimos sin historia cuya vestimenta tampoco indica una procedencia cultural específica, sino que más bien apela a una sencillez genérica (Ibid.).

En el cuadro del río Amazonas se evidencian montañas esquematizadas de color rojo, la presencia del río y la vegetación selvática. También se refleja “la resistencia de la selva y sus habitantes: una serpiente se enreda en el cuerpo de un español, un ave alza el vuelo en la zona central de la escena, los guerreros indígenas y la amazona muestran sus lanzas y escudos en actitud de férrea defensa” (Ibid., 79). La paradoja es que el cuadro contiene frases colonialistas tales como “El sacrificio de tres mil aborígenes glorifica la presencia del Ecuador en el Río de las Amazonas”. Esta afirmación justifica las masacres indígenas a favor de una política de Estado tendiente a recuperar la soberanía sobre el Amazonas. La selva se representa a través de la vegetación, las aguas del río y especies como un ave, una serpiente y un caballo.

Esta obra es cubista, las formas son geométricas: una vegetación puntiaguda y amenazante parece acechar el trayecto de los conquistadores (Valdez y Morán 2017). El mural refleja un enfoque antropocéntrico: “Orellana, junto a la cruz católica, se revela triunfante sobre el río y la selva” (Valdez y Morán 2019, 75). Así, el mural enaltece a Orellana y a Pizarro, quienes emprendieron el viaje en búsqueda del País de la Canela y El Dorado con el fin de extraer los recursos naturales del Amazonas. Podemos colegir que en esta obra se visibiliza la conquista y dominación de los españoles y la depredación a la selva.

El último pintor del indigenismo al que nos referiremos es Eduardo Kingman, conocido como el pintor

de las manos. Kingman estudió en la Escuela de Bellas Artes de Quito y posteriormente en la Academia de San Carlos en México, donde se sumergió en el estudio de las técnicas y corrientes de artistas como Diego Rivera que fue “quien más le impactó e influenció” (AFESE 2014, 55). Las obras de Kingman reflejan su tendencia política de izquierda y están impregnadas de un profundo realismo que plasma las luchas de las clases trabajadoras y los pueblos indígenas de Ecuador. El estilo de Kingman se caracteriza por la fuerza expresiva de sus pinceladas y el uso magistral del color.

Dos de los óleos en los que el autor visibiliza la armonía con la naturaleza son *Vínculos* (1990) y *Agresión* (1993). En la primera obra, como el nombre lo indica, Kingman plasma la relación entre campesinos y sus campos fértiles. Mientras que en la segunda obra se evidencia la capacidad de regeneración que tiene la naturaleza después de los daños que provoca el ser humano a causa de actividades extractivistas como la tala de árboles. Asimismo, *Agresión* provoca un sentimiento de empatía hacia colectivos sociales que cuidan y reparan la madre naturaleza después de los procesos de exterminio de la biodiversidad. (véase Imágenes 8 y 9)

Según Greet, “Kingman rechazó las representaciones idílicas de la celebración y más bien incorporó sin precedentes la sórdida realidad de la vida indígena” (2007, 101). El pintor materializa la crítica social en cuadros como *Segadores*, donde plasma a campesinos “al borde de la revolución, listos y capaces de luchar por sus tierras” (Ibid., 106). De igual modo, *Defensa de la tierra* “representa a los campesinos tomando las armas para defender sus tierras” y evitar su expulsión de estas (Ibid.). El decolonialismo plasmado en las obras de los autores estudiados fue ratificado por el novelista Jorge Icaza durante la conferencia “El movimiento artístico ecuatoriano”, de 1938, donde señaló que con Egas y con Kingman (1938) “la pintura cree indispensable que para pintar los hombres de América es necesario matar los dioses de Europa, como término de un largo coloniaje” (Ibid., 109).

Cabe aclarar que el arte sobre la naturaleza que reivindica el indigenismo no es un arte naturalista. De hecho, el movimiento artístico naturalista se originó

Imagen 8: Vínculos, Eduardo Kingman, 1990



Fuente: Asociación de funcionarios y Empleados del Servicio Exterior 2014²⁷

Imagen 9: Agresión, Eduardo Kingman, 1993



Fuente: Asociación de funcionarios y Empleados del Servicio Exterior 2014²⁸

en Francia a principios del siglo XIX como respuesta al romanticismo y a sus representaciones idealizadas de la naturaleza. Los naturalistas, como por ejemplo la Escuela de Barbizon, buscaban retratar las cosas tal y

como eran; es decir, representar objetos de forma realista en su respectivo entorno natural (Sienra 2021). En cambio, el indigenismo no tiene como fin idealizar la naturaleza (como los artistas del romanticismo) ni

²⁷ Disponible en: <https://afese.com/img/catalogo3.pdf>. Acceso el 5 de septiemrbe de 2023.

²⁸ Ibid.

retratar la naturaleza tal cual es (como los naturalistas). El indigenismo no promueve una naturaleza intocada a la que se debe proteger de la presencia del ser humano. Por el contrario, se trata de evidenciar que entre el ser humano y los territorios biodiversos existen relaciones de reciprocidad, complementariedad y correspondencia.

A más de los tres autores estudiados, en el siglo XX, Ecuador fue cuna de la producción artística de paisajes serranos, costeños o amazónicos que se “pierden en el horizonte en espacios deshabitados en los que se invita a soñar en un mundo no corrompido por la mano del hombre en una comunión espiritual muy próxima a la anhelada por los artistas del Romanticismo europeo”²⁹. Ese es el caso de la ambateña Eugenia Mera (1887-1934), los quiteños Emilio Moncayo (1898-1970), Luis Moscoso (1915-2007) y Eugenia Tinajero (1922-2009), y el guayaquileño César Andrade (1913-1995). Tampoco se puede dejar de nombrar a los artistas que conjugaron el surrealismo latinoamericano con el paisaje. Por ejemplo, el bucayense Gonzalo Endara

(1936-1996) con obras como *El tren volador* y *Llueven campanas*. En esa misma línea, tenemos a la artista plástica babahoyense Judith Gutiérrez (1927-2003) quien, a más de pintar sobre óleo, se destacó por tapices como *Paraíso* y *Eva* (1980). Milagros Aguirre se refiere así a la obra de Gutiérrez:

Sus paraísos están hechos de símbolos y rituales, de campos y animales, de aves y de cuerpos desnudos, de luces y de sombras. De caballos que vuelan y de peces, de toros bajo la sombra de un enorme árbol y de selvas, cielos y mares. En ella se puede sentir al Ecuador de colores tropicales de su infancia.³⁰

Finalmente, otra artista del siglo XX que dejó huella con su pincel fue la esmeraldeña Alba Calderón, representante del indigenismo y del realismo social. La obra de esta artista, militante del partido comunista, visibilizó las condiciones de explotación de los trabajadores. En *Escogedoras de café* (1939), Calderón retrató el trabajo colectivo de los montubios en una plantación de café en la costa rodeada por árboles.

Imagen 10: *Escogedoras de café*, Alba Calderón, 1939



Fuente: Miguel Campos Díaz³¹

29 “Mauricio Valdiviezo y la pintura de paisaje en Ecuador”, artículo publicado por Julio Abad el 27 de junio de 2018 en su página web. <https://julioesara-badvidal.wordpress.com/2018/06/27/mauricio-valdiviezo-y-la-pintura-de-paisaje-en-ecuador/>. Acceso el 8 de noviembre de 2023.

30 Artículo de Milagros Aguirre publicado el 1 de noviembre de 2023 en la Revista Mundo Diners en línea: “Los paraísos ingenuos de Judith Gutiérrez”. <https://revistamundodiners.com/judith-gutierrez-artista-ecuatoriana/>. Acceso el 10 de noviembre de 2023.

31 Blog El Escritorio, de Miguel Campos Díaz: “Escogedoras de café y el arte de denuncia en Alba Calderón de Gil”. Acceso el 18 de septiembre de 2023. <https://miguelcantosdiaz.blogspot.com/2021/03/escogedoras-de-cafe-y-el-arte-de.html>

Los excluidos fueron el tema central que retrató Alba durante su vida artística. De acuerdo con Ana Cristina Franco, la artista esmeraldeña retrató

a los que no habían sido retratados, al cholo y la chola y la montubia y la india de la sierra. Ella siempre decía que su mejor modelo era el pueblo. Ella sabía que, para pintar, hay que, principalmente, observar; fijarse en los detalles que otros ignoran. Y aquí el gran ignorado había sido el pueblo mismo.³²

Las escogedoras de café representa, como es usual en el arte militante y crítico, que los campesinos dependen de la tierra para vivir, lo que explica que estos entretejan vínculos de cuidado y gestión sostenible con sus territorios.

Ya en el siglo XXI, se produce un cambio en la forma de entender la naturaleza, tanto jurídica como artísticamente. En el plano normativo, a partir de 2008 la naturaleza pasa a ser reconocida como sujeto con derechos en la Constitución, como producto de una larga lucha social encabezada por el Movimiento en Defensa de la Naturaleza³³. Este reconocimiento constitucional implica dejar de ver (al menos jurídicamente hablando) a la naturaleza como un objeto apropiable y destructible. Bajo la lógica de los derechos de la naturaleza se promueven formas no antropocéntricas de relacionarnos con los ecosistemas y cada uno de los elementos naturales. Precisamente, la obra de los artistas del siglo XXI que se analizan a continuación evidencia el valor intrínseco de la naturaleza y los roles que cumple cada ser vivo –incluido el ser humano– en los ecosistemas.

Un exponente de esta nueva fase de la pintura ecuatoriana es Jorge Chalco, quien, en 2020, presentó una exposición denominada “Yasuní Amazonas”. Su

trabajo de ilustración de la naturaleza se basó en su visita a la estación científica Yasuní y comprende 65 piezas murales de vegetación, animales, figuras femeninas y paisajes. El artista señaló: “traté de mostrar toda la fauna y flora que existe, muchísimas aves, muchísimas serpientes, muchos animales”³⁴

Por otra parte, el artista plástico Miguel Guaytarilla, durante la pandemia de COVID-19, presentó la exposición virtual “Mística amazónica”. Cohabitando con la cultura kichwa amazónica, Guaytarilla construyó su identidad como artista. A través de sus obras, el pintor rechaza el modelo extractivista y las repercusiones de estas actividades en los derechos y formas de vida de los pueblos indígenas. De acuerdo con el artista, “[H]ay obras en las que se rescatan conversaciones ancestrales de la selva amazónica o el shamán que se convierte en jaguar y a su vez se convierte en una boa. Es una representación ancestral del pueblo quichua”³⁵.

Finalmente, cabe señalar que, a más de la pintura, la escultura de artistas contemporáneos también está visibilizando que la naturaleza es un sujeto de derechos. En 2023, el artista ecologista francés y curador Stéphane Verlet Bottéro, durante su estancia en Ecuador, creó un jardín de esculturas en el terminal terrestre del cantón Macas denominado “La República de las Aves”. Durante la inauguración de la obra, el artista señaló:

La República de las Aves es una invitación a descentrar la perspectiva humana en todo ese pensamiento intercultural de la convivencia de los derechos de la naturaleza para explorar un modelo de ciudad hospitalario que haga posibles nuevos mundos entre animales, vegetales y humanos.³⁶

Este jardín de esculturas materializa lo que se denomina la accesibilidad y la difusión del arte para el pueblo. La

32 “Alba Calderón”, texto de Ana María Franco publicado en la página web “Tiempos de Mujer · Encuentro de Mujeres en Escena · Transitando Huellas”. Acceso el 5 de septiembre de 2023. <https://mandragorateatro.org/alba-calderon-2/>

33 Para ahondar en este tema, ver: Acosta, Alberto. 2019. *Construcción constituyente de los derechos de la Naturaleza. Repasando una historia con mucho futuro*. Bogotá: Universidad Libre.

34 “¡El Yasuní plasmado en lienzos!”, artículo publicado en el Diario Extra el 18 de diciembre de 2019. Acceso el 12 de septiembre de 2023. <https://www.pressreader.com/ecuador/diario-extra/20191218/282209422751863>

35 Información disponible en la página web de la Casa de las culturas del Ecuador Benjamín Carrión. Acceso el 15 de agosto de 2023. <https://casadelacultura.gob.ec/postnoticias/de-la-selva-extrema-a-la-sensibilidad-extensa-es-la-nueva-exposicion-de-la-galeria-nacional-de-la-casa-de-la-cultura/>

36 Fragmento de entrevista disponible en: <https://radio.corape.org.ec/noticia/item/morona-santiago-en-macas-se-inauguro-la-obra-la-republica-de-las-aves>. Acceso el 5 de agosto de 2023.

obra de Verlet Bottéro coloca la temática de la naturaleza como entidad viviente a disposición de todos porque se trata de una obra ubicada en un espacio público de acceso gratuito y que acerca el arte a lugares y grupos sociales que podrían no tener acceso a museos pagados y colecciones privadas, ya sea por cuestiones económicas o de distancia geográfica. Según datos del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador, mientras que en provincias como Pichincha, hay un promedio de 21 a 63 museos, en Morona Santiago (provincia donde se ubica *La república de las aves*) el promedio es de uno a tres museos³⁷.

Ni Chalco, ni Guaytarilla y Verlet Bottéro pueden ser categorizados como paisajistas contemporáneos, mientras que Mauricio Valdiviezo, David Moscoso y Servio Zapata, sí pueden serlo. Los tres pintores estudiados, lejos de replicar el estilo romántico en la pintura donde la naturaleza es vista como un paisaje sublime y/o

pintoresco, se centran en exaltar la relación entre ser humano y naturaleza como un ser vivo.

Finalmente, no se puede perder de vista que la pintura intercultural con enfoque ecocéntrico y biocéntrico es un tipo de arte crítico y militante. Por un lado, se trata de un arte crítico porque produce una dislocación perceptiva e intelectual donde “las imágenes invitan a reflexionar y problematizar. En este sentido, el arte crítico busca romper la unidireccionalidad de la experiencia del espectador, repolitizando su mirada” (Capasso y Bugnone 2016, 141). Por otro lado, se trata de un arte militante encaminado a ilustrar “una realidad política, donde la obra se configura como vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social. Así, este arte es funcional a la militancia política” (Ibid., 142). Muestra del arte crítico y militante en Ecuador son, sin duda, varios de los artistas previamente estudiados, como Egas, Guayasamín, Kingman y Calderón.

CONCLUSIONES

En el Ecuador de los siglos XIX y XX, la naturaleza ha sido representada pictóricamente por dos movimientos artísticos: la pintura romántica y la pintura indigenista. En una primera etapa, siglo XIX, el romanticismo europeo y el paisajismo estadounidense influenciaron la creación de obras romántico-científicas, lo que puede evidenciarse en los trabajos del pintor Rafael Troya. El paisajismo desarrollado en Ecuador se produjo en medio de un contexto político donde se buscaba la modernización del Estado, para lo cual se requería conocer el territorio ecuatoriano a través del arte para posteriormente cuantificarlo y determinar el uso científico, económico y social que se daría a los espacios biodiversos. Por lo tanto, a través del arte romántico se creó una narrativa de los volcanes, montañas, lagunas y ríos como paisajes para contemplación del ser humano y como recursos naturales aptos para la apropiación. Ambas percepciones responden a un enfoque antropocéntrico donde la naturaleza es vista como un medio para satisfacer necesidades materiales e inmateriales de los humanos. Así, tanto la pintura como las normas

de la época tienen un punto en común: considerar a la naturaleza como objeto.

En una segunda etapa, durante el siglo XX, la pintura ecuatoriana de artistas como Camilo Egas, Alba Calderón, Oswaldo Guayasamín y Eduardo Kingman evidencian un tránsito de la percepción de la naturaleza como un espacio de contemplación y/o de explotación de recursos naturales hacia el estilo indigenista que pone en evidencia las injusticias sociales que viven los grupos oprimidos del Ecuador –campesinos, pueblos indígenas, trabajadores–. Al revisar las pinturas de estos artistas se constata el arte crítico y militante. Egas, Calderón, Guayasamín y Kingman exponen las relaciones no antropocéntricas que mantienen los pueblos indígenas y los campesinos con sus territorios biodiversos. Se trata de óleos que plasman a los colectivos sociales labrando la tierra, bailando danzas populares en las faldas de los nevados y volcanes, manos cosechando maíz, árboles talados sostenidos por manos campesinas e indígenas. Estas obras de arte provocan

37 Información tomada de: <https://www.culturaypatrimonio.gob.ec/wp-content/uploads/downloads/2019/09/red-museos-2018.pdf>

una reflexión conceptual respecto a que el discurso político que emana de las pinturas no versa solo sobre la reivindicación de los derechos de los grupos humanos marginados, sino también de la naturaleza como sujeto históricamente excluido. Esta última ha sido oprimida a partir de que racionalismo y el antropocentrismo la significaron como una mercancía.

Más recientemente, el siglo XXI está marcado por la presencia de artistas como Chalco, Guaytarilla y Verlet Bottéro quienes han recurrido a la representación de la biodiversidad presente en la selva amazónica para difundir la importancia de considerar a la naturaleza como un sujeto que amerita protección, a través de la creación de normas que limiten y/o prohíban las actividades extractivas contaminantes.

Finalmente, quiero llamar la atención sobre la necesidad de promover y garantizar la representación

femenina en los espacios artísticos, puesto que su presencia es cuantitativamente menor en comparación con el género masculino. De hecho, la pintora Alba Calderón fue apresada y desterrada, y sus obras de arte fueron quemadas o extraviadas por levantar la voz contra las injusticias sociales ocurridas durante la dictadura militar. Este hecho también nos debe llevar a reflexionar sobre las dificultades que enfrentan los y las artistas a la hora de reivindicar los derechos de los excluidos. En definitiva, aunque el arte es una herramienta para emancipar a los colectivos humanos y a la naturaleza, todavía resta que la institucionalidad genere las condiciones necesarias para que los y las artistas difundan las narrativas no antropocéntricas a través de la pintura y otras formas de experiencias estéticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Ruth. 2021. "Influencias ideológicas en la educación artística de carácter público en Colombia: entre el proyecto positivista y el proyecto tradicionalista católico (1875-1896)". H-ART. Revista de historia, teoría y crítica de arte 8: 245-263. Acceso el 12 de diciembre de 2023. DOI: <https://doi.org/10.25025/hart08.2021.02>.
- Asociación de funcionarios y Empleados del Servicio Exterior (AFESE). 2014. E. Kingman. Quito: AFESE. <https://afese.com/img/catalogo3.pdf>. Acceso el 5 de septiembere de 2023.
- Barrera, María. 2010. "En busca del mural de Camilo Egas en la Feria Mundial de 1939". Revista Procesos, n.o 31: 79-102. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/2193>
- Bustamante, Teodoro. 2016. *Historia de la conservación ambiental en Ecuador. Volcanes, tortugas, geólogos y políticos*. Quito: FLACSO-Ecuador, Abya Yala.
- Calarco, Matthew. 2014. "Being toward meat: anthropocentrism, indistinction, and veganism". *Dialectical Anthropology*, Vol. 8, n.o 4: 415-429. <https://www.jstor.org/stable/43895116>
- Calvo Sendín, José Francisco. 2020. "Áreas protegidas", curso de la Facultad de Biología de la Universidad de Murcia, España. Disponible en: https://aulavirtual.um.es/access/content/group/1874_G_2019_N_N/Teor%C3%ADa/Tema%20%20%C3%81reas%20protegidas.pdf. Acceso el 1 de agosto de 2023.
- Capasso, Verónica y Ana Bugnone. 2016. "Arte y política: un estudio comparativo de Jacques Rancière y Nelly Richard para el arte latinoamericano". Revista hallazgos, n.º 26: 117-148.
- Carrera, Luis. 2021. "Análisis de la obra Conceptos sobre las artes por Juan León Mera (1894)". *Designio* n.o 3: 13-30. Acceso el 12 de diciembre de 2023. DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v3i1.115>.
- Clark, Kenneth. 1990. *La rebelión romántica*. Madrid: Alianza forma.
- Del Pino, Inés. 2021. "Terremotos, erupciones y sequías en pinturas de Quito". Revista PUCE, núm. 113: 39-61. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://www.revistapuce.edu.ec/index.php/revpuce/article/view/401/347>
- Delgado, Carlos. 2011. "El San Juanito como ritmo nacional del Ecuador". Tesis de pregrado en Ciencias de la Educación, con especialidad en Historia y Geografía, Universidad de Cuenca, Ecuador. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/1978>
- Deperthes, Jean Baptiste. 2009. *Théorie du Paysage*. Carolina del Sur: BiblioBazaar.
- Diez, Jorge A. 1938. "La pintura moderna en el Ecuador". Conferencia dictada en la Universidad Central el 27 de junio de 1938. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/12306>
- Eljuri, Gabriela. 2012. *El paisaje, construcción cultural desde la pintura, la imagen fotográfica y la evocación poética*. Quito: Ministerio de Cultura y Patrimonio.
- Fernández, Macarena. 2017. "El romanticismo alemán y la naturaleza". Tesis de grado, Universidad de Islas Baleares. Acceso del 12 de diciembre de 2023. <https://dspace.uib.es/xmlui/handle/11201/2799>
- Gainza, María. 2011. *Textos elegidos 2003-2010. Cantos marineros de la pampa*. Buenos Aires: capital intelectual.
- Galindo, Andrea. 2022. "Ritual y derecho en el tinku ("peleas rituales")". Tesis doctoral, Universidad Andina Simón Bolívar. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/9136>

- González Suárez, Federico. 1901. *Los Aborígenes de Imbabura y del Carchi: Investigación arqueológicas sobre los antiguos pobladores de las provincias del Carchi y de Imbabura en la República del Ecuador. Láminas*. Quito: editorial Tipografía.
- Greet, Michele. 2007. "Pintar la nación indígena como una estrategia modernista en la obra de Eduardo Kingman". *Procesos, Revista Ecuatoriana de Historia*, No. 25: 93-119. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://repositorio.uasb.edu.ec/handle/10644/321>
- Hodge, Susie. 2022. *Breve historia del arte*. Madrid: Blume.
- Izquierdo Salvador, Jorge. s/f. "El Oriente es un mito. Miradas artísticas sobre la selva ecuatoriana". *Boletín Literario y Cultural*, Casa Carrión. Acceso el 30 de agosto de 2023. https://ccbenjaminarrion.com/revista_digital/el-oriente-es-un-mito-miradas-artisticas-sobre-la-selva-ecuatoriana/.
- Jaramillo, Jaime. 1974. *El pensamiento colombiano en el siglo XIX*. Bogotá: Editorial TEMIS.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 2005. "Identidades y territorios. Paisajismo ecuatoriano del siglo XIX". En: *Relatos de Nación. La construcción de las identidades nacionales en el mundo hispánico*, editado por Francisco Colom González. Madrid: Editorial Iberoamericana.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 1999. *Rafael Troya, el pintor de los Andes ecuatorianos*. Quito: Banco Central del Ecuador.
- Kennedy-Troya, Alexandra. 1998. "Artistas y científicos: naturaleza independiente en el siglo XIX en Ecuador (Rafael Troya y Joaquín Pinto)". *Revista Memoria*, n.º 6: 85-123.
- Kingman, Eduardo. 1938. "El movimiento artístico ecuatoriano: valiosa conferencia de Jorge Icaza". En: *Archivo de Eduardo Kingman Riofrío*. Quito: La Posada de las Artes Kingman.
- Leonhardt, Mathias. 2008. *Los Andes en el corazón. Intérpretes del paisaje*. Quito: Museo de la Ciudad.
- Martínez Alier, Joan. 2004. *El ecologismo de los pobres: conflictos ambientales y lenguajes de valores*. Barcelona: Icaria.
- Martínez, Luis. A. 1994. *Andinismo, arte y literatura*. Quito: Abya Yala.
- Navarro, José. 1991. *La pintura en el Ecuador del XVI al XIX*. Quito: dinediciones.
- Pérez, Trinidad. 2004. "Raza y modernidad en *Las floristas* y *El sanjuanito* de Camilo Egas". En: *Estudios ecuatorianos. Un aporte a la discusión*, compilado por Ximena Sosa-Buchholz y William F. Waters, 155-165. Quito: Abya Yala.
- Prieto, Julio. 2013. *Derechos de la naturaleza: fundamento, contenido y exigibilidad jurisdiccional*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Puig, Xavier. 2018. "La pintura de paisaje en Rafael Troya: estética e historia de una representación – discurso de incorporación". *Boletín de la academia nacional de historia*, n.º 200: 404-422.
- Rancière, Jacques. 2002. *La división de lo sensible. Estética y Política*. Salamanca: Consorcio Salamanca.
- Rocha, Susan. 27 de septiembre de 2016. "La crítica sobre Camilo Egas (1917-1940)". *Paralaje*. Acceso el 18 de septiembre de 2023. https://www.paralaje.xyz/investigacion_la-nocion-de-vanguardia-a-traves-de-la-recepcion-de-la-obra-de-camilo-egas-1917-1940-2/
- Rodríguez Adriana y Viviana Morales. 2020. "Los derechos de la naturaleza en diálogo intercultural: una mirada a la jurisprudencia sobre los páramos andinos y los glaciares indios". *Deusto Journal of Human Rights* 6: 99-123. Acceso el 12 de diciembre de 2023. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7697572>

- Russell, Dalton. 1994. *The Green Rainbow: Environmental Groups in Western Europe*. New Haven: Yale University Press.
- Sánchez, David. 2021. “Las imágenes de la nación, el arte como forma de representación social del Ecuador (1902-1941).” *Designio. Investigación en diseño gráfico y estudios de la imagen*, 3(1): 31-42.
- Valdez, AnayGuillermoMorán. 2017. “Representaciones de la selva amazónica en el arte moderno del Ecuador: 1941-1972”. Ponencia presentada en las II Jornadas de Historia del Arte y la Arquitectura, en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Cuenca, Ecuador.
- Valdez, Ana y Guillermo Morán. 2019. “El discurso del ‘país amazónico’ en el mural el descubrimiento del río Amazonas de Oswaldo Guayasamín”. *Revista Arte y activismos en América Latina* n.º 8: 72-80. DOI: <https://doi.org/10.26807/cav.v0i08.288>
- Valdiviezo, Mauricio. 2016. “Propuesta Artística a Partir del Estudio de la Pintura Paisajista Cuencana, 1892-1920”. Tesis de maestría en Artes con mención en Dibujo, Pintura y Escultura, Universidad de Cuenca, Ecuador. Último acceso el 12 de diciembre de 2023. <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/26107>.
- Von Humboldt, Alexander. 1810. *Vues des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*. París: F. Schoell.
- Walsh, Catherine. 2009. *Interculturalidad, Estado, Sociedad, luchas (de) coloniales de nuestra época*. Quito: Abya Yala, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador.